Maurice Merleau-Ponty

EL OJO Y EL ESPIRITU

ediciones
PAIDOS

Barcelona
Buenos Aires

Título original: *L'Oeil et l'esprit*
Publicado en francés por Éditions Gallimard, París

Traducción de Jorge Romero Brest

Cubierta de Julio Vivas

1.ª reimpresión en España, 1986

© Éditions Gallimard 1964
© de todas las ediciones en castellano,
Editorial Paidós, SAICF;
Defensa, 599; Buenos Aires.
© de esta edición,
Ediciones Paidós Ibérica, S. A.
Mariano Cubí, 92; 08021 Barcelona.

ISBN: 84-7509-365-5
Depósito legal: B-43.833/1985

Impreso en Romanyà/ Valls, S. A.;
Verdaguer, 1; Capellades (Barcelona)

Impreso en España - Printed in Spain

"Lo que intento traducir para ustedes es más misterioso, se enreda con las raíces mismas del ser, en la fuente impalpable de las sensaciones."

J. Gasquet: *Cézanne*

I

La ciencia manipula las cosas y renuncia a habitarlas. Saca de ellas sus modelos internos, y operando con esos índices o variables las transformaciones que su definición le permite, no se confronta sino de tarde en tarde con el mundo actual. Ella es, siempre ha sido, ese pensamiento admirablemente activo, ingenioso, desenvuelto, ese prejuicio de tratar a todo ser como "objeto en general", es decir, a la vez como si no fuera nada para nosotros *y sin* embargo *estuviese predestinado* para nuestros artificios.

Pero la ciencia clásica conservaba el sentimiento de la opacidad del mundo, al que pretendía alcanzar con sus construcciones; he aquí por qué se creía obligada a buscar un fundamento trascendente o trascendental para sus operaciones. Ahora hay esto completamente nuevo —no en la ciencia, en una filosofía de las ciencias bastante extendida— de que la práctica constructiva se considera autónoma y como tal se da, y que el pensamiento se reduce deliberadamente al conjunto de las técnicas de aprehensión que inventa,

Pensar es ensayar, operar, transformar, con la única reserva de un control experimental en el que no intervienen sino los fenómenos altamente "trabajados", y que nuestros aparatos más bien producen que registran. De donde proceden toda clase de tentativas vagabundas. Nunca como hoy la ciencia ha sido tan sensible a los modos intelectuales. Cuando un modelo tiene éxito en un orden de problema, ella lo ensaya en todas partes. Nuestra embriología, nuestra biología, están llenas de *gradientes*, sin que se vea con justeza cómo se distinguen de lo que llamaban los clásicos orden o totalidad, pero la cuestión no se plantea, ni debe serlo. El gradiente es una red que se tira al mar sin saber qué recogerá. O también la delgada rama en la que se harán cristalizaciones imprevisibles. Esta libertad de operación está ciertamente en camino de superar muchos dilemas vanos, siempre que de cuando en cuando se haga un alto, preguntándose por qué la herramienta funciona aquí y fracasa allí; en una palabra, que esta ciencia fluyente se comprende a sí misma, se ve como una construcción sobre la base de un mundo en bruto o existente, y no reivindica para sus operaciones ciegas el valor constituyente que los "conceptos de la naturaleza" podían tener en una filosofía idealista. Decir que el mundo *es* el objeto x de nuestras operaciones, por definición nominal, es llevar a lo absoluto la situación de conocimiento del sabio, como si todo lo que fue o es siempre hubiera sido para entrar en

el laboratorio. El pensamiento "operacional" viene a ser una especie de artificialismo absoluto, como se ve en la ideología cibernética, en que las creaciones humanas son derivadas de un proceso natural de información, pero él mismo concebido conforme al modelo de las máquinas humanas. Si este género de pensamiento se hace cargo del hombre y la historia, y si fingiendo ignorar lo que sabemos de ellos por contacto y posición, trata de construirlos a partir de algunos índices abstractos, como lo han hecho en los Estados Unidos un psicoanálisis y un culturalismo decadentes, pues el hombre llega a ser verdaderamente el *manipulandum* que cree ser; si esto ocurre, se entrará en un régimen de cultura donde no hay más verdad o falsedad respecto al hombre y a la historia, un sueño o una pesadilla de los que nada podría despertarlo.

Es necesario que el pensamiento de ciencia —pensamiento de sobrevuelo, pensamiento del objeto en general— se vuelva a situar en un "hay" previo, en el sitio, en el suelo del mundo sensible y del mundo trabajado, tal como está en nuestra vida, para nuestro cuerpo; no ese cuerpo posible del que fácilmente se puede sostener que es una máquina de información, sino este cuerpo actual que llamo mío, el centinela que asiste silenciosamente a mis palabras y mis actos. Es necesario que con mi cuerpo se despierten los *cuerpos asociados*, los "otros", que no son mis congéneres como dice la zoología, pero me acechan y a los que acecho, con los que acecho un solo

Ser actual, presente, como nunca un animal ha acechado a los de su especie, a su territorio o su medio. En esta historicidad primordial el pensamiento alegre e improvisador de la ciencia aprenderá a posarse en las cosas mismas y en sí mismo, llegará a ser filosofía...

Pues bien, el arte y especialmente la pintura abrevan en esa napa primaria, con la que nada quiere saber el activismo. Todavía los pintores son los únicos que pueden hacerlo con toda inocencia. Al escritor, al filósofo, *se les pide consejo u opinión, no se admite* que tengan el mundo en suspenso, se quiere que tomen posición, no pueden declinar las responsabilidades del hombre que habla. A la inversa, la música está en demasía de este lado del mundo y de lo designable para figurar otra cosa que las depuraciones del Ser, su flujo y reflujo, su crecimiento, sus rupturas, sus torbellinos. Sólo el pintor tiene derecho de mirar todas las cosas sin algún deber de apreciación. Se diría que para él las palabras de orden del conocimiento y de la acción pierden su virtud. Los regímenes que declaman contra la pintura "degenerada" destruyen *raramente* los cuadros: los esconden y hay allí un "nunca se sabe" que es casi un reconocimiento; el reproche de evasión se dirige pocas veces a un pintor. No se malquiere a Cézanne por haber vivido escondido en *l'Estaque* durante la guerra de 1870, todo el mundo cita con respeto su "es escalofriante, la vida", cuando cualquier estudiante después de Nietzsche, repudiaría re-

dondamente a la filosofía si se dijera que ella no nos enseña más que a estar vivos. Como si hubiera en la ocupación del pintor una urgencia que pasa por alto cualquier otra urgencia. El pintor está ahí, fuerte o débil en la vida pero soberano evidentemente en su modo de rumiar el mundo, sin otra "técnica" que la que sus ojos y sus manos se dan a fuerza de ver, a fuerza de pintar, empeñado en sacar de este mundo, en el que suenan los escándalos y las glorias de la historia, *telas* que nada agregarán a las cóleras o las esperanzas de los hombres, y nadie murmura por ello. Entonces, ¿qué es esta ciencia secreta que tiene o que busca el pintor? ¿La dimensión conforme a la cual Van Gogh quiere ir "más lejos"? ¿Eso fundamental de la pintura y quizá de toda la cultura?

—II

El pintor "aporta su cuerpo", dice Valéry. Y en efecto, no se ve cómo un Espíritu podría pintar. Es prestando su cuerpo al mundo que el pintor cambia el mundo en pintura. Para comprender esas transustanciaciones hay que reencontrar el cuerpo operante y actual, que no es un pedazo de espacio, un fascículo de funciones, sino un entrelazado de visión y movimiento.

Basta que vea una cosa para saber unirme a ella y alcanzarla, aunque no sepa cómo se hace en la máquina nerviosa. Mi cuerpo móvil cuenta en el mundo visible, forma parte de él, y por eso puedo dirigirlo en lo visible. Por otra parte es cierto también que la visión está sujeta al movimiento. No se ve sino lo que se mira. ¿Qué sería la visión sin el menor movimiento de los ojos, pero cómo ese movimiento confundiría las cosas si él mismo fuese reflejo o ciego, si no tuviera sus antenas, su clarividencia, si la visión no se precediera *en él? Todos mis desplazamientos figuran* por principio en un rincón de mi paisaje, son transportados al mapa de lo visible. Todo lo

que veo está a mi alcance por principio, al alcance de mi mirada al menos, realzado en el mapa del "yo puedo". Cada uno de los dos mapas es completo. El mundo visible y el de mis proyectos motores son partes totales del mismo Ser.

Esta extraordinaria usurpación, en la que nunca se piensa bastante, impide concebir la visión como una operación de pensamiento que levantaría ante el espíritu un cuadro o una representación del mundo, un mundo de la inmanencia y de la idealidad. Sumergido en lo visible por su cuerpo, siendo él mismo visible, el vidente no se apropia de lo que ve: sólo se acerca por la mirada, se abre al mundo. Y de su lado, este mundo del cual forma parte no es *en sí* o materia. Mi movimiento no es una decisión del espíritu, un hacer absoluto que decretaría desde el fondo del retiro subjetivo algún cambio de lugar milagrosamente ejecutado en la extensión. Es la consecuencia natural y madura de una visión. Yo digo de una cosa que es muda, pero mi cuerpo, él, *se* mueve, mi movimiento *se* despliega. No está en la ignorancia de sí, no es ciego para sí, irradia de un sí mismo...

El enigma reside en que mi cuerpo es a la vez vidente y visible. El, que mira todas las cosas, también se puede mirar, y reconocer entonces en lo que ve el "otro lado" de su potencia vidente. El se ve viendo, se toca tocando, es visible y sensible para sí mismo. Es un sí mismo, no por transparencia como el pensamiento, que no piensa sea lo que sea

sino asimilándolo, constituyéndolo, transformándolo en pensamiento; es un sí mismo por confusión, narcisismo, inherencia del que ve a lo que ve, del que toca a lo que toca, del que siente a lo sentido; un sí mismo, pues, que está preso entre las cosas, con una cara y una espalda, un pasado y un porvenir...

Esta primera paradoja no dejará de producir otras. Visible y móvil, mi cuerpo está en el número de las cosas, es una de ellas, pertenece al tejido del mundo y su cohesión es la de una cosa. Pero, puesto que ve y se mueve, tiene las cosas en círculo alrededor de sí, ellas son un anexo o una prolongación de él mismo, están incrustadas en su carne, forman parte de su definición plena y el mundo está hecho con la misma tela del cuerpo. Estas inversiones, estas antinomias, son diversas maneras de decir que la visión está presa o se hace en el medio de las cosas; allí donde un visible se pone a ver, se vuelve visible para sí y por la visión de todas las cosas, allí donde persiste, como el agua madre en el cristal, surge la indivisión del que siente y lo sentido.

Esta interioridad no precede al arreglo material del cuerpo humano, y tampoco resulta de él. Si nuestros ojos estuvieran hechos de tal modo que ninguna parte de nuestro cuerpo cayera bajo nuestra mirada, o si algún dispositivo travieso nos dejara pasear libremente nuestras manos por las cosas pero nos impidiera tocar nuestro cuerpo —o simplemente, si como ciertos animales tuviéramos ojos laterales, sin recorte de los campos vi-

suales— ese cuerpo que no se reflejaría, que no se sentiría, ese cuerpo casi adamantino que no sería carne completamente, tampoco sería un cuerpo de hombre y no habría humanidad. Pero la humanidad no es producida como un efecto por nuestras articulaciones, por la implantación de nuestros ojos (todavía menos por la existencia de los espejos que sin embargo vuelven visible nuestro cuerpo entero para nosotros). Estas contingencias y otras similares, sin las cuales no habría hombre, no hacen por simple sumatoria que haya un solo hombre. La animación del cuerpo no es el ensamblaje de sus partes, una contra otra, ni por supuesto el descenso en el autómata de un espíritu venido de otra parte, lo que supondría aún que el cuerpo mismo es sin adentro y sin "sí mismo". Un cuerpo humano está aquí cuando, entre vidente y visible, entre quien toca y lo tocado, entre un ojo y el otro, entre la mano y la mano se hace una especie de recruzamiento, cuando se alumbra la chispa entre el que siente y lo sensible, cuando prende ese fuego que no cesará de quemar, hasta que tal accidente del cuerpo deshaga lo que ningún accidente hubiera bastado para hacerlo...

Ahora bien, desde que se da este extraño sistema de intercambios, ahí están todos los problemas de la pintura. Ellos ilustran el enigma del cuerpo que la pintura justifica. Ya que las cosas y mi cuerpo están hechos con la misma tela, es necesario que su visión se haga de alguna manera en ellos, o que su

visibilidad manifiesta se duplique con una visibilidad secreta: "la naturaleza está en el interior", dice Cézanne. Cualidad, luz, color, profundidad, que están ahí ante nosotros, están ahí porque despiertan un eco en nuestro cuerpo, porque éste los recibe. Este equivalente interno, esta fórmula carnal de su presencia que las cosas suscitan en mí, ¿por qué a su vez no podrían suscitar un trazado, también visible, en el que cualquiera otra mirada encontrara los motivos que sostienen su inspección del mundo? Entonces aparece un visible a la segunda potencia, esencia carnal o icono del primero. No es un duplicado débil, un efecto, otra *cosa*. Los animales pintados en la pared de Lascaux no están ahí como está la hendidura o la hinchazón del calcáreo. Tampoco están en *otra parte*. Un poco hacia adelante, un poco hacia atrás, sostenidos por la masa de la que se sirven hábilmente, los animales irradian alrededor de ésta sin romper jamás su impalpable amarra. Me sería difícil decir *dónde* está el cuadro que miro. Pues no lo miro como se mira una cosa, no lo fijo en su lugar; mi mirada pasea en él como en los nimbos del Ser, veo conforme al cuadro o con él más que veo al cuadro mismo.

La palabra imagen tiene mala fama porque se ha creído atolondradamente que un dibujo era un calco, una copia, una segunda cosa, y la imagen mental un dibujo de ese género en nuestra confusión privada. Pero si en efecto ella es nada de eso, tampoco el dibujo y el cuadro pertenecen, lo mismo que la imagen, al

en sí. Son el adentro del afuera y el afuera del adentro, que hacen posible la duplicidad del sentir, y sin los cuales nunca se comprenderá la casi-presencia y la visibilidad inminente que constituyen todo el problema de lo imaginario. El cuadro, la mímica del comediante, no son auxiliares que yo pido en préstamo al mundo verdadero para encarar a través de ellos las cosas prosaicas en su ausencia. Lo imaginario está mucho más cerca y mucho más lejos de lo actual: más cerca por ser el diagrama de su vida en mi cuerpo, su pulpa o su revés carnal por primera vez expuestos a las miradas, en el sentido con que dice enérgicamente Giacometti[1]: "Lo que me interesa en todas las pinturas es la semejanza, es decir, lo que para mí es la semejanza: lo que me hace descubrir un poco el mundo exterior". Mucho más lejos, pues no siendo el cuadro más que un análogo conforme al cuerpo, no ofrece al espíritu una ocasión de repensar las relaciones constitutivas de las cosas, sino a la mirada las trazas de la visión de adentro para que las posea, y a la visión lo que la tapiza interiormente, o sea la textura imaginaria de lo real.

¿Diremos entonces que hay una mirada del adentro, un tercer ojo que ve los cuadros y aun las imágenes mentales, como se ha hablado de un tercer oído que capta los mensajes del afuera a través de los rumores que pro-

[1] G. Charbonnier: *Le monologue du peintre*. París, 1959, pág. 172.

vocan en nosotros? Para qué, cuando toda la cuestión está en comprender que nuestros ojos de carne son ya mucho más que receptores de las luces, los colores y las líneas: son computadoras del mundo que tienen el don de lo visible, como se dice que el hombre inspirado tiene el don de las lenguas. Es cierto que tal don se alcanza por el ejercicio y que no en pocos meses, ni en soledad, un pintor llega a poseer su visión. Aquí no está la cuestión: precoz o tardía, espontánea o formada en el museo, su visión en todo caso no aprende sino viendo, no aprende sino de sí misma. El ojo ve el mundo y lo que le falta al mundo para ser cuadro, y lo que le falta al cuadro para ser él mismo, y en la paleta el color que el cuadro espera, y una vez hecho ve el cuadro que responde a todas sus carencias, y ve los cuadros de los otros, las otras respuestas a otras carencias. No se puede hacer más un inventario limitado de lo visible que de los usos posibles de una lengua, o sólo de su vocabulario y sus giros. Instrumento que se mueve a sí mismo, medio que se inventa sus fines, el ojo es *eso que* se ha conmovido por cierto impacto del mundo y lo restituye a lo visible por los trazos de la mano. En cualquiera civilización que nazca, de cualesquiera creencias, de cualesquiera pensamientos, de cualesquiera ceremonias de que se rodee, y aun cuando parezca enderezada a otra cosa, desde Lascaux hasta hoy, pura o impura, figurativa o no figurativa, la pintura nunca celebra otro enigma que el de la visibilidad.

Lo que acabamos de decir viene a ser una afirmación tonta: el mundo del pintor es un mundo visible, nada más que visible, un mundo casi loco, pues siendo parcial es sin embargo completo. La pintura despierta, eleva a su última potencia un delirio que es la visión misma, pues ver es *tener a distancia*, y la pintura extiende esta caprichosa posesión a todos los aspectos del Ser, que de alguna manera deben hacerse visibles para entrar en ella. Cuando el joven Berenson hablaba, a propósito de la pintura italiana, de una evocación de los valores táctiles, casi no podía equivocarse más: la pintura no evoca nada, especialmente menos lo táctil. Hace otra cosa, casi lo inverso: da existencia visible a lo que la visión profana cree invisible, hace que no tengamos necesidad del "sentido muscular" para tener la voluminosidad del mundo. Esta visión devorante, más allá de los "hechos visuales", se abre a una textura del Ser cuyos mensajes sensoriales discretos no son más que las puntuaciones o las cesuras que el ojo habita, como el hombre su casa.

Quedémonos en lo visible con su sentido estrecho y prosaico: el pintor, cualquiera sea, *mientras pinta* practica una teoría mágica de la visión. Le hace falta admitir que las cosas pasan en él, o que conforme al dilema sarcástico de Malebranche, el espíritu sale por los ojos para ir a pasear en las cosas, ya que no deja de ajustar a ellas su videncia. (Nada cambia si no pinta frente al motivo: pinta en todo caso porque ha visto, porque el mundo

ha grabado en él, al menos una vez, las cifras de lo visible.)] Le hace falta confesarse, como dice un filósofo, que la visión es espejo o concentración del cosmos, o que como dice otro, el ἴδιος κόσμος se abre por medio de ella a un κοῖνος κόσμος; en fin, que la misma cosa está allá en el corazón del mundo y acá en el corazón de la visión, la misma o, si se atiene a ella, una cosa *parecida*, pero conforme a una similitud eficaz que es pariente, génesis, metamorfosis del ser en su visión. En la montaña misma que desde allá se deja ver por el pintor y a la que éste interroga con la mirada.

¿Qué le pide el pintor a la montaña, en verdad? Que devele los medios nada más que visibles por los cuales se hace montaña ante nuestros ojos. Luz, iluminación, sombras, reflejos, color, todos esos objetos de la investigación no son por completo seres reales: sólo tienen, como los fantasmas, existencia visual. No están sino en el umbral de la visión profana, no son vistos comúnmente. La mirada del pintor les pregunta cómo se toman entre sí para hacer que de pronto haya alguna cosa, y a esta cosa para componer ese talismán del mundo, para hacernos ver lo visible. La mano que apunta hacia nosotros en la *Ronda Nocturna* está verdaderamente ahí cuando su sombra en el cuerpo del capitán nos la presenta simultáneamente de perfil. En el cruce de los dos puntos de vista que no se pueden componer y que sin embargo se juntan, está la espacialidad del capitán. De tal juego de

sombras o de otros elementos similares, todos los hombres que tienen ojos han sido testigos alguna vez. Es el juego que les hacía ver las cosas y un espacio. Pero él operaba en ellos, sin ellos, disimulándose para mostrar la cosa. Para verla, a ella, no era necesario verlo, a él. «Lo visible en sentido profano olvida sus premisas, reposa en una visibilidad entera que se debe recrear y que libera los fantasmas cautivos en él. Los modernos, como se sabe, han liberado a muchos otros fantasmas, han agregado notas sordas a la gama oficial de nuestros medios para ver. Pero la interrogación de la pintura encara en todo caso esta génesis secreta y afiebrada de las cosas en nuestro cuerpo.

No es la pregunta, entonces, del que sabe al que ignora, la pregunta del maestro de escuela. Es la pregunta del que no sabe a una visión que sabe todo, la cual no nos hacemos, se hace en nosotros. Max Ernst (y el surrealismo) dice con razón: "Así como el papel del poeta, desde la célebre carta del vidente, consiste en escribir bajo el dictado de lo que se piensa, lo que se articula en él, el papel del pintor es rodear y proyectar lo que se ve en él"[2]. El pintor vive en la fascinación. Sus acciones más características —esos gestos, esos trazados de los que sólo él es capaz, y que serán revelación para los otros porque no tienen las mismas carencias que él— al pintor le parece que emanan de las cosas mis-

[2] *Ibid.*, pág. 34.

mas, como el dibujo de las constelaciones. Entre él y lo visible los papeles se invierten inevitablemente. Por lo que tantos pintores han dicho que las cosas los miran, y André Marchand siguiendo a Klee: "En un bosque he sentido muchas veces que no era yo quien miraba el bosque. Ciertos días he sentido que eran los árboles los que me miraban, que me hablaban... Yo estaba allí, escuchando... Creo que el pintor debe ser traspasado por el universo y no querer traspasarlo... Espero estar interiormente sumergido, amortajado. Quizá pinto para surgir"[3]. Lo que se llama inspiración debería ser tomado al pie de la letra: hay verdaderamente inspiración y expiración del Ser, respiración en el Ser, acción y pasión tan poco discernibles que no se sabe más quien ve y quien es visto, quien pinta y quien es pintado. Se dice que un hombre nace en el instante en que quien no era en el fondo del cuerpo materno más que un visible virtual se hace a la vez visible para nosotros y para sí. La visión del pintor es un nacimiento continuado.

Se podría buscar en los cuadros mismos una filosofía figurada de la visión, como su iconografía. No es un azar, por ejemplo, si a menudo, en la pintura holandesa (y en muchas otras un interior vacío es "digerido" por el "ojo redondo del espejo"[4]. Esa mirada

[3] *Ibíd.*, págs. 143-145.
[4] Claudel: *Introduction à la peinture hollandaise*. París, 1935, reed.. 1946.

prehumana es el emblema del que pinta. Más completamente que las luces, las sombras, los reflejos, la imagen especular esboza en las cosas el trabajo de visión. Como todos los demás objetos técnicos, como las herramientas, como los signos, el espejo ha surgido en el circuito abierto del cuerpo vidente al cuerpo visible. Toda técnica es "técnica del cuerpo". Ella figura y amplifica la estructura metafísica de nuestra carne. El espejo aparece porque soy vidente-visible; porqué hay una reflexibidad de lo sensible, él la traduce y la redobla. Por él mi afuera se completa, todo lo que tengo de más secreto pasa en esa *cara*, ese ser plano y cerrado que ya me hacia sospechar mi reflejo en el agua. Schilder[a] observa que al fumar la pipa frente al espejo siento la superficie lisa y quemante de la madera, no sólo donde están mis dedos, sino también en esos dedos gloriosos, esos dedos solamente visibles que están en el fondo del espejo. El fantasma del espejo prolonga mi carne hacia afuera y al mismo tiempo todo lo invisible de mi cuerpo puede investir a los otros cuerpos que veo. En adelante mi cuerpo puede soportar los segmentos sacados de los otros, en cuanto mi sustancia pasa en ellos; el hombre es espejo para el hombre. En cuanto al espejo, es el instrumento de una magia universal que cambia las cosas en espectácu-

[a] P. Schilder: *The image and appearance of the human body*. Nueva York, 1935, reed. 1950. (Hay versión castellana: *Imagen y apariencia del cuerpo humano*. Buenos Aires, Paidós, 1955.)

los, los espectáculos en cosas, a mí en otros y a otros en mí. A menudo los pintores han soñado con los espejos, pues con ese "truco mecánico", asimismo con la perspectiva[6], reconocen la metamorfosis de lo vidente y lo visible, que es la definición de nuestra carne y de su vocación. He aquí por qué han amado frecuentemente (ellos aman aún: que se vean los dibujos de Matisse) representarse a sí mismos en tren de pintar, agregando a lo que veían entonces lo que las cosas veían de ellos, como para atestiguar que hay una visión total o absoluta, fuera de la cual nada permanece, y que se encierra en ellos mismos. ¿Cómo nombrar, dónde colocar en el mundo del entendimiento estas operaciones ocultas, los filtros, los ídolos que preparan? La sonrisa de un monarca muerto desde hace tantos años, de la que se hablaba en la *Nausée*, y que se sigue produciendo y reproduciendo én la superficie de una tela, es poco decir que sea una imagen o su esencia: es el mismo monarca en lo que tenía de más vivo, desde que yo miro el cuadro. El "instante del mundo" que Cézanne quería pintar y que ha pasado desde hace mucho tiempo, nos lo arrojan sus telas continuamente, y su montaña Saint-Victoire se hace y rehace de una punta a otra del mundo, de otro modo, pero no menos enérgicamente que en la alta roca dura de Aix.

[6] Robert Delaunay: *Du cubisme à l'art abstrait*, cuadernos publicados por Pierre Francastel. París, 1957.

Esencia y existencia, imaginario y real, visible e invisible, la pintura confunde todas nuestras categorías, desplegando su universo onírico de esencias carnales, de semejanzas eficaces, de significaciones mudas.

III

¡Cómo sería todo más límpido en nuestra filosofía si se pudieran exorcizar estos espectros, hacer con ellos ilusiones o percepciones sin objeto, al margen de un mundo inequívoco. La *Dióptrica* de Descartes es esta tentativa. Es el breviario de un pensamiento que no quiere más acechar lo visible y decide reconstruirlo conforme al modelo que él se da. Vale la pena recordar qué fue ese ensayo, y ese fracaso.

Ninguna preocupación, pues, de pegarse a la visión. Se trata de saber "cómo se hace", pero en la medida conveniente para inventar si fuere necesario algunos "órganos artificiales"[1] que la corrijan. No se razonará tanto sobre la luz que vemos, más sobre la que entra desde afuera en nuestros ojos y ordena la visión, y se limitará a "dos o tres comparaciones que ayuden a concebirla" de una manera que explique sus propiedades conocidas y permita deducir otras de ella[2]. Al tomar

[1] *Dioptrique. Discours*, VII, Adam et Tannery, VI, pág. 165.

[2] Descartes. *Discours I, op. cit.*, pág. 83.

las cosas así, lo mejor es pensar la luz como una acción por contacto, como la de las cosas en el bastón de un ciego. Los ciegos, dice Descartes, "ven las manos"[8]. El modelo cartesiano de la visión es el tacto.

En seguida él nos desembaraza de la acción a distancia y de esa ubicuidad que es toda la dificultad de la visión (también toda su virtud). ¿Por qué soñar ahora con los reflejos, con los espejos? Esos duplicados irreales son una variedad de las cosas, son efectos reales como los rebotes de una bala. Sí el reflejo se parece a la cosa misma es porque obra sobre los ojos casi como una cosa. El efecto engendra una percepción sin objeto pero que no afecta nuestra idea del mundo. En él está la cosa misma, y fuera de ella esa otra cosa que el rayo refleja, llegando a tener una correspondencia arreglada con la primera: dos individuos, pues, ligados afuera por la causalidad. La semejanza de la cosa y su imagen especular no es más que una denominación exterior que pertenece al pensamiento. La turbia relación de semejanza es en las cosas una clara relación proyectiva. Un cartesiano no se ve en el espejo: ve un manequí, un "afuera" del que tiene todas las razones para pensar que otros lo ven igualmente, pero que ni para él mismo ni para los otros es carne. Su "imagen" en el espejo es un efecto de la mecánica de las cosas; si él se reconoce, si la encuentra "semejante", su pensameinto teje ese lazo, la imagen especular nada es *de* él.

[8] *Ibid.*, pág. 84.

No hay más potencia de los iconos. Por vivamente que "nos represente" los bosques, las ciudades, los hombres, las batallas, las tempestades, el grabado en talla dulce no se les asemeja: sólo es un poco de tinta puesta acá y allá en el papel. Apenas retiene de las cosas su figura, una figura aplastada en un solo plano, deformada, y que *debe* ser deformada —el cuadrado en rectángulo, el círculo en óvalo— *para* representar el objeto. Es la "imagen" de esas cosas a condición de "no asemejarse a ellas"[4]. Y si no es por semejanza, ¿cómo obra esa imagen? Ella "excita nuestro pensamiento" para "concebir", como hacen los signos y las palabras "que de ninguna manera se asemejan a las cosas que significan"[5]. El grabado nos da índices suficientes, "medios" inequívocos para formar una idea de la cosa que no viene del icono, que nace en nosotros en su "ocasión". La magia de las especies intencionales, la vieja idea de la semejanza eficaz, impuesta por los espejos y los cuadros, pierde su argumento último si toda la potencia del cuadro es la de un texto propuesto a nuestra lectura, sin ninguna promiscuidad de vidente y lo visible. Estamos eximidos de comprender cómo la pintura de las cosas en el cuerpo puede *hacer que las* sienta el alma, tarea imposible; puesto que la semejanza de esa pintura con las cosas tendría a su vez necesidad de ser vista, necesita-

[4] *Ibid.*, IV, págs. 112-114.
[5] *Ibid.*, págs. 112-114.

ríamos "otros ojos en nuestro cerebro con los que pudiéramos apercibirla"[6], y el problema de la visión queda entero cuando se han dado esos simulacros errantes entre las cosas y nosotros. No más que las tallas dulces, lo que traza la luz en nuestros ojos y de ahí en nuestro cerebro, no se asemeja al mundo visible. De las cosas a los ojos y de los ojos a la visión no pasa nada más que de las cosas a las manos del ciego y de sus manos a su pensamiento. La visión no es la metamorfosis de las cosas mismas en su visión, la doble pertenencia de las cosas al gran mundo y a un pequeño mundo privado. Es un pensamiento que descifra estrictamente los signos dados en el cuerpo. La semejanza es el resultado de la percepción, no su resorte. Con mayor razón la imagen mental, la videncia que nos vuelve presente lo que está ausente, no es como un abrirse camino hacia el corazón del Ser: es todavía un pensamiento apoyado en indicaciones corporales, esta vez insuficientes, a los que hace decir más de lo que significan. No queda nada del mundo onírico de la analogía...

Si nos interesan esos célebres análisis, es porque tornan sensible que toda teoría de la pintura es una metafísica. Descartes no ha hablado mucho de la pintura, y apoyarse en lo que ha dicho en dos páginas acerca de las tallas dulces podría ser abusivo. Sin embargo, aunque no habla sino de paso, esto mismo es significativo: la pintura no es para él una

[6] *Ibid.*, VI, pág. 130.

operación central que contribuya a definir nuestro acceso al ser; es un modo o una variante del pensamiento canónicamente definido por la posesión intelectual y la evidencia. En lo poco que ha dicho expresa esta opción, y un estudio más atento de la pintura dibujaría otra filosofía. Es significativo también que debiendo hablar de los "cuadros" considere típico al dibujo. Veremos que toda la pintura está presente en cada uno de sus medios de expresión: hay un dibujo, una línea, que encierran todos sus atrevimientos. Pero lo que gusta a Descartes en las tallas dulces es que conservan la forma de los objetos o por lo menos nos ofrecen signos suficientes de ellos. Las tallas dulces hacen una presentación del objeto por su afuera o su envoltura. Si él hubiera examinado esta otra y más profunda apertura a las cosas que nos dan las cualidades segundas, especialmente el color, como no hay relación arreglada o proyectiva entre ellas y las propiedades verdaderas de las cosas, y como sin embargo su mensaje es comprendido por nosotros, se habría encontrado ante el problema de una universalidad y de una apertura a las cosas sin concepto, obligado a buscar cómo el murmullo indeciso de los colores puede presentarnos las cosas, los bosques, las tempestades, en fin, el mundo, y quizá a integrar la perspectiva como caso particular en un poder ontológico más amplio. Pero va de suyo que para Descartes el color es ornamento, iluminación, que toda la potencia de la pintura reposa en el dibujo,

y la del dibujo en la relación arreglada que existe entre él y el espacio *en sí*, tal como lo enseña la proyección perspectiva. La famosa frase de Pascal sobre la frivolidad de la pintura, que nos une a imgenes cuyo original no nos interesaría, es una frase cartesiana. Para Descartes es una evidencia que no se pueden pintar sino las cosas existentes, que su existencia es la de ser extensas, y que el dibujo hace posible la pintura haciendo posible la representación de lo extenso. Entonces la pintura no es más que un artificio que presenta a nuestros ojos una proyección parecida a la que inscribirían e inscriben las cosas en la percepción común, haciéndonos ver en ausencia del objeto verdadero cómo se lo ve en la vida, y especialmente haciéndonos ver el espacio donde no lo hay[1]. El cuadro es una cosa chata que nos da artificiosamente lo que veríamos en presencia de cosas "diversamente relevadas", porque nos da con la altura y el ancho suficientes signos diacríticos de la dimensión que le falta. La profundidad es una *tercera dimensión* derivada de las otras dos.

Detengámonos en esta tercera dimensión, vale la pena. Ante todo tiene algo de para-

[1] El sistema de los medios por loa cuales la pintura nos hace ver es objeto de ciencia. ¿Por qué, entonces, no podríamos producir metódicamente imágenes perfectas del mundo, una pintura universal liberada del arte personal, como la lengua universal nos liberaría de todas las relaciones confusas que se arrastran en las lenguas existentes?

dojal, pues veo objetos que se esconden uno de otro, y que por lo tanto no veo, ya que están uno detrás del otro. Veo la profundidad y ella no es visible, puesto que se cuenta entre nuestro cuerpo y las cosas, y estamos pegados a él... Este misterio es un falso misterio, yo no veo la profundidad verdaderamente, o si la veo es otro ancho. En la línea que une mis ojos al horizonte, el primer plano esconde para siempre a los otros planos, y si lateralmente creo ver los objetos escalonados, es porque no se ocultan del todo: los veo entonces uno fuera del otro, de acuerdo con un ancho contado de otra manera. Siempre se está de este lado de la profundidad, o más allá. Nunca las cosas *están* una detrás de otra. La usurpación y la latencia de las cosas no entran en su definición, no expresan más que mi incomprensible solidaridad con una de ellas, mi cuerpo, y en todo lo que tienen de positivos son pensamientos los que formo y no atributos de las cosas: sé que en este mismo momento otro hombre colocado de otro modo —todavía mejor, Dios, que está en todas partes— podría penetrar en el escondite de los pensamientos y los vería desplegados. Lo que yo llamo profundidad es nada o es mi participación en un Ser sin restricción, ante todo el ser del espacio más allá de cualquier punto de vista. Las cosas se usurpan unas a otras *porque están fuera una de otra.* La prueba es que puedo ver la profundidad mirando un cuadro, aunque todo el mundo estará de acuerdo en que no la tiene, y que organiza

para mí la ilusión de una ilusión... Este ser de dos dimensiones que me hace ver otra es un ser agujereado, como decían los hombres del Renacimiento, una ventana... Pero la ventana no se abre al fin de cuentas que al *partes extra partes*, a la altura y al ancho que son vistos absolutamente con otro sesgo, en la absoluta positividad del Ser.

Este espacio sin escondite que en cada uno de sus puntos es, ni más ni menos, lo que es; esta identidad del Ser es la que sostiene el análisis de las tallas dulces. El espacio es *en sí*, o más bien el *en sí* por excelencia, su definición es ser *en sí*. Cada punto del espacio es y es pensado ahí donde está, uno aquí y otro allí, el espacio es la evidencia del *dónde*. Orientación, polaridad, envoltura, son fenómenos derivados en él, ligados a mi presencia. El espacio reposa absolutamente *en sí*, por todas partes es igual a sí mismo, homogéneo, y sus dimensiones por ejemplo son por definición sustituibles.

Como todas las ontologías clásicas ésta erige en estructura del Ser a ciertas propiedades de los seres, siendo por ello verdadera y falsa, podría decirse, invirtiendo la frase de Leibniz: verdadera en lo que niega y falsa en lo que afirma. El espacio de Descartes es verdadero contra un pensamiento sujeto a lo empírico que no se anima a construir. Ante todo él necesitaba idealizar el espacio, concebir ese ser perfecto en su género, claro, manejable y homogéneo, que el pensamiento sobrevuela sin punto de vista, y que transporta por completo

a tres ejes rectangulares, para que se pudiera un día encontrar los límites de la construcción, comprender que el espacio no tiene tres dimensiones, ni más ni menos, como un animal de cuatro o dos patas, que las dimensiones son deducidas por las diversas métricas en una dimensionalidad, un Ser polimorfo que las justifica a todas sin ser completamente expresado por ninguna. Descartes tenía razón de liberar el espacio. Su error era erigirlo en un ser completamente positivo, más allá de todo punto de vista, de toda latencia, de toda profundidad, sin ningún espesor verdadero.

Tenía razón también de inspirarse en las técnicas perspectivas del Renacimiento: ellas alentaron a la pintura para producir libremente experiencias de profundidad y en general las presentaciones del Ser. Ellas no serían falsas si no hubieran pretendido cerrar la investigación y la historia de la pintura, fundar una pintura exacta e infalible. Panofsky lo ha señalado a propósito de los hombres del renacimiento [8], ese entusiasmo no dejaba de tener mala fe. Los teóricos intentaban olvidar el campo visual esférico de los Antiguos, su perspectiva angular, que no une el tamaño aparente con la distancia sino con el ángulo desde el cual vemos el objeto, lo que llamaban desdeñosamente la *perspectiva naturalis* o *communis*, en provecho de una

[8] E. Panofsky: "Die Perspektive als symbolische Form". *Vorträge der Bibliotek Warburg*, IV (1924-1925).

perspectiva artificialis capaz en principio de fundar una construcción exacta, y para acreditar este mito hasta expurgaron a Euclides, omitiendo de sus traducciones el teorema VIII que los molestaba.

Los pintores sabían por experiencia que ninguna de las técnicas de la perspectiva era una solución exacta, que no hay proyección del mundo existente que lo respete por todos los conceptos y merezca ser la ley fundamental de la pintura, como sabían asimismo que la perspectiva lineal es tan escasamente un punto de llegada como para abrir por el contrario a la pintura muchos caminos: con los italianos el de la representación del objeto, pero con los pintores del norte el de la *Hochraum*, del *Nahraum*, del *Schrägraum*... Así la proyección plana no excita siempre a nuestro pensamiento para reencontrar la forma verdadera de las cosas, como creía Descartes: pasado cierto grado de deformación, es a nuestro punto de vista que por el contrario remite; en cuanto a las cosas, huyen en un alejamiento que ningún pensamiento franquea. Alguna cosa en el espacio escapa a nuestras tentativas de sobrevolar. La verdad es que ningún medio de expresión adquirido resuelve el problema de la pintura, ni la transforma en técnica, porque ninguna forma simbólica funciona jamás como estímulo: allí donde ha operado y obrado, es justamente con todo el contexto de la obra y de ninguna manera por los medios del efecto. El *Stilmoment*

no exime del *Wermoment* [9]. El lenguaje de la pintura no es "instituido por la Naturaleza": debe hacerse y rehacerse. La perspectiva del Renacimiento no es una "solución" infalible: sólo es un caso particular, una fecha, un momento en una información poética del mundo que continúa después de ella.

Sin embargo Descartes no sería Descartes si hubiera pensado *eliminar* el enigma de la visión. No hay visión sin pensamiento. Pero *no basta* pensar para ver: la visión es un pensamiento condicionado, nace "en ocasión" de lo que sucede en el cuerpo, es excitada a pensar por él. No elige ser o no ser, ni pensar esto o aquello. Debe llevar en su corazón esta pesantez, esta dependencia que no puede venirle por una intrusión de afuera. Tales acontecimientos del cuerpo son "instituidos por la naturaleza", para hacernos ver esto o aquello. El pensamiento de la visión funciona conforme a un programa y una ley que él no se ha dado, no está en posesión de sus propias premisas, no es pensado como total presencia, completamente actual, pues hay en su centro un misterio de pasividad. Entonces la situación es la siguiente: todo lo que se dice y se piensa de la visión hace de ella un pensamiento. Cuando por ejemplo se quiere comprender como vemos la situación de los objetos, no hay más recurso que el de suponer capaz al alma, sabiendo donde están las partes de su

[9] *Ibid.*

cuerpo, de "transferir de ahí su atención" a todos los puntos del espacio que están en la prolongación de los miembros [10]. Pero esto no es todavía más que un "modelo" del acontecimiento. Pues este espacio de su cuerpo que el alma extiende a las cosas, este primer *aquí* del que vendrán *todos* los *allí*, ¿*cómo* lo sabe ella? El espacio de su cuerpo no es un modo cualquiera, *como* éstos aquí y allí, una muestra de la extensión; es el lugar del cuerpo que llama "suyo", un lugar que habita. El cuerpo que anima el alma no es para ella un objeto entre los objetos, del cual no extrae todo el resto del espacio a título de premisa implicada. Ella piensa conforme al cuerpo, no conforme a sí misma, y en el pacto natural que la une a él están estipulados también el espacio, la distancia exterior. Si por tal grado de acomodación y convergencia del ojo el alma *apercibe* tal distancia, el pensamiento que extrae la segunda relación de la primera es como un *pensamiento* inmemorial inscrito en nuestra fábrica interna: "Y esto nos sucede ordinariamente *sin* que nos pongamos a reflexionar, del mismo modo que al tomar alguna cosa con nuestra *mano*, la *conformamos* al *grosor* y la figura de este cuerpo, y la sentimos por medio de él, sin que sea necesario que pensemos en sus movimientos" [11]. El cuerpo es para el alma su espacio natal y la matriz de cualquier otro espacio existente. Así la visión se

[10] Descartes, *op. cit.*, VI, pág. 135.
[11] *Ibid.*, pág. 137.

desdobla: por una parte, la visión sobre la cual reflexiono, a la que no puedo pensar de otro modo que como pensamiento, inspección del espíritu, juicio, lectura de signos. Por otra, la *visión* que tiene lugar, pensamiento honorario o instituido, aplastada en un cuerpo *suyo*, de la que *no* se puede tener idea sino ejerciéndola, y que introduce entre el espacio y el pensamiento el orden autónomo del compuesto de alma y cuerpo. El enigma de la visión no es eliminado: es remitido del "pensamiento de ver" a la visión en acto.

Esta visión de hecho y el "hay" que contiene, no trastornan sin embargo la filosofía de Descartes. Al ser pensamiento unido a un cuerpo no puede por definición ser pensado verdaderamente. Se puede practicar esta visión, ejercerla y por decirlo así existirla, no se puede extraer nada de ella que merezca llamarse verdad. Si, como la reina Isabel, se quiere a toda costa pensar alguna cosa de ella, hay que retomar a Aristóteles y la Escolástica, concebir el pensamiento como corporal; lo que no se concibe más, pero es la única manera de formular ante el entendimiento la unión del alma y el cuerpo. En verdad es absurdo someter al entendimiento puro la mezcla del entendimiento y el cuerpo. Estos pretendidos pensamientos son los emblemas del "uso de la vida", las armas parlantes de la unión, legítimas a condición de que no se las considere pensamientos. Son los índices de un orden de la existencia —del hombre existente, del mundo existente— que no estamos encargados

cuerpo, de "transferir de ahí su atención" a todos los puntos del espacio que están en la prolongación de los miembros [10]. Pero esto no es todavía más que un "modelo" del acontecimiento. Pues este espacio de su cuerpo que el alma extiende a las cosas, este primer *aquí* del que vendrán todos los *allí*, ¿cómo lo sabe ella? El espacio de su cuerpo no es un modo cualquiera, como éstos aquí y allí, una muestra de la extensión; es el lugar del cuerpo que llama "suyo", un lugar que habita. El cuerpo que anima el alma no es para ella un objeto entre los objetos, del cual no extrae todo el resto del espacio a título de premisa implicada. Ella piensa conforme al cuerpo, no conforme a *sí misma*, y en el *pacto natural* que la une a él están estipulados también el espacio, la distancia exterior. Si por tal grado de acomodación y convergencia del ojo el alma apercibe tal distancia, el pensamiento que extrae la segunda relación de la primera es como un pensamiento inmemorial inscrito en nuestra fábrica interna: "Y esto nos sucede ordinariamente sin que nos pongamos a reflexionar, del mismo modo que al tomar alguna cosa con nuestra mano, la conformamos al grosor y la figura de este cuerpo, y la sentimos por medio de él, sin que sea necesario que pensemos en sus movimientos" [11]. El cuerpo es para el alma su espacio natal y la matriz de cualquier otro espacio existente. Así la visión se

[10] Descartes, *op. cit.*, VI, pág. 135.
[11] *Ibid.*, pág. 137.

desdobla: por una parte, la visión sobre la cual reflexiono, a la que no puedo pensar de otro modo que como pensamiento, inspección del espíritu, juicio, lectura de signos. Por otra, la visión que tiene lugar, pensamiento honorario o instituido, aplastada en un cuerpo suyo, de la que no se puede tener idea sino ejerciéndola, y que introduce entre el espacio y el pensamiento el orden autónomo del compuesto de alma y cuerpo. El enigma de la visión no es eliminado: es remitido del "pensamiento de ver" a la visión en acto.

Esta visión de hecho y el "hay" que contiene, no trastornan sin embargo la filosofía de Descartes. Al ser pensamiento unido a un cuerpo no puede por definición ser pensado verdaderamente. Se puede practicar esta visión, ejercerla y por decirlo así existirla, no se puede extraer nada de ella que merezca llamarse verdad. Si, como la reina Isabel, se quiere a toda costa pensar alguna cosa de ella, hay que retomar a Aristóteles y la Escolástica, concebir el pensamiento como corporal; lo que no se concibe más, pero es la única manera de formular ante el entendimiento la unión del alma y el cuerpo. En verdad es absurdo someter al entendimiento puro la mezcla del entendimiento y el cuerpo. Estos pretendidos pensamientos son los emblemas del "uso de la vida", las armas parlantes de la unión, legítimas a condición de que no se las considere pensamientos. Son los índices de un orden de la existencia —del hombre existente, del mundo existente— que no estamos encargados

de pensar. Un orden que no señala en nuestro mapa del Ser ninguna *terra incognita*, no restringe el alcance de nuestros pensamientos, porque es sostenido tanto como la existencia por una Verdad que funda su oscuridad y nuestras luces. Hasta aquí se puede llegar para encontrar en Descartes algo así como una metafísica de la profundidad: pues no asistimos al nacimiento de esta Verdad, el ser de Dios es para nosotros un abismo... Temblor rápidamente superado: es tan vano para Descartes sondear ese abismo como pensar el espacio del alma y la profundidad de lo visible. En todos estos temas estamos descalificados por posición. Tal es el secreto del equilibrio cartesiano: una metafísica que nos da razones decisivas para no hacer más metafísica, convalida nuestras evidencias al limitarlas, abre nuestro pensamiento sin desgarrarlo.

Secreto perdido y según parece para siempre: si volvemos a encontrar un equilibrio entre la ciencia y la filosofía, entre nuestros modelos y la oscuridad del "hay", tendrá que ser un nuevo equilibrio. Nuestra ciencia ha rechazado tanto las justificaciones como las restricciones de campo que le imponía Descartes. Ya no pretende deducir de los atributos de Dios los modelos que inventa. La profundidad del mundo existente y la del Dios insondable no vienen más a duplicar la platitud del pensamiento "tecnificado". El rodeo por la metafísica, que de todos modos Descartes hizo una vez en su vida, la ciencia se exime de hacerlo: ella parte de lo que fue punto de lle-

gada para Descartes. El pensamiento operativo reivindica con el nombre de psicología el dominio del contacto consigo mismo y con el mundo existente que Descartes reservaba a una experiencia ciega pero irreductible. Es fundamentalmente hostil a la filosofía como pensamiento al contacto, y si vuelven a encontrar el sentido será por el exceso mismo de su desenvoltura, cuando habiendo introducido toda clase de nociones que para Descartes procedían del pensamiento confuso —cualidad, estructura escalar, solidaridad del observador y lo observado— advierta de pronto que no se puede sumariamente hablar de todos esos seres como de *constructa*. Entre tanto, la filosofía se mantiene contra el pensamiento operativo, y se hunde en esta dimensión del compuesto alma-cuerpo, del mundo existente, del Ser abisal que Descartes abrió e inmediatamente cerró. Nuestra ciencia y nuestra filosofía son dos continuaciones fieles e infieles del cartesianismo, dos monstruos nacidos de su desmembramiento.

No le queda a nuestra filosofía sino emprender la prospección del mundo actual. Nosotros *somos* el compuesto de alma y cuerpo, luego tiene que haber un pensamiento acerca de él: a este saber de posición o de situación Descartes debe lo que ha dicho al respecto, o lo que ha dicho alguna vez de la presencia del cuerpo "contra el alma", o la del mundo exterior "en la punta" de nuestras manos. Aquí el cuerpo ya no es medio de la visión y del tacto, sino su depositario. Lejos de que nues-

tros órganos sean instrumentos, nuestros instrumentos son por el contrario órganos restituidos. El espacio no es más aquél de que habla la *Dióptrica*, red de relaciones entre objetos, tal como la vería un tercer testigo de mi visión, o un geómetra que la reconstruye y la sobrevuela; es un espacio contado a partir de mi mismo como punto o grado cero de la espacialidad. Yo no lo veo conforme a su envoltura exterior, lo vivo adentro, estoy englobado en él. Después de todo, el mundo está a mi alrededor, no frente a mí. Se vuelve a encontrar la luz como acción a distancia y no más reducida a la acción de contacto; en otros términos, concebida como puede serlo por quienes no la ven. La visión retoma su poder fundamental de manifestar, de mostrar más que ella misma. Y puesto que se nos ha dicho que basta un poco de tinta para hacer ver bosques y tempestades, es necesario que ella tenga *su* imaginario. Su trascendencia ya no es delegada a un espíritu lector que descifra los impactos de la luz-cosa en el cerebro, y que lo haría igualmente si nunca hubiera habitado un cuerpo. ¡No se trata más de hablar del espacio y de la luz, sino de hacer hablar al espacio y a la luz que están ahí. Cuestión interminable, pues la visión a la cual se dirige es cuestión ella misma. Todas las investigaciones que se creían cerradas se reabren. ¿Qué es la profundidad, qué es la luz —qué son, no para el espíritu que se separa del cuerpo, sino para el espíritu del cual Descartes ha dicho que estaba expandido en el cuerpo— y

en fin, no sólo para el espíritu sino para ellas mismas, puesto que nos atraviesan, nos engloban?

Pues bien, esta filosofía por hacer es la que anima al pintor, no cuando expresa opiniones acerca del mundo, sino en el instante en que su visión se vuelve gesto, cuando "piensa en pintura", dirá Cézanne[12].

12 B. Dorival: "Paul Cézanne". En Paul Tisné (comp.): *Cézanne par ses lettres et ses témoins*, Paris, 1958; págs. 103 y sigs.

IV

Toda la historia moderna de la pintura, su esfuerzo para desprenderse del ilusionismo y adquirir sus propias dimensiones, tiene una dimensión metafísica. No puede ser cuestión *de demostrarlo. No por razones sacadas de* los límites de la objetividad en historia, y de la inevitable pluralidad de las interpretaciones, que impedirían ligar una filosofía y un acontecimiento: la metafísica en que pensamos no es un cuerpo de ideas separadas por el que se buscarían justificaciones inductivas en la empiria —hay en la carne de la contingencia una estructura del acontecimiento, una virtud propia del escenario, que no impiden la pluralidad de las interpretaciones, que aun son la razón profunda de ellas y que hacen del acontecimiento un tema durable de la vida histórica, con derecho a un estatuto filosófico. En un sentido, todo lo que se ha podido decir y se diga de la Revolución Francesa siempre ha estado, y está desde ahora, en ella, en esa ola que se ha dibujado sobre el fondo de los hechos parcelarios, con su espuma de pasado y su cresta de porvenir, y es siempre mi-

rando mejor *cómo ella se ha hecho* que se dan y se darán nuevas representaciones. En cuanto a la historia de las obras, en todo caso, si son grandes, el sentido que se les da fuera de tiempo nace de ellas. Es la obra misma la que ha abierto el campo de donde aparece con otro aspecto, es ella la que *se* metamorfosea y deviene su *continuación;* las reinterpretaciones interminables de las cuales la obra es *legítimamente* susceptible, no la cambian sino en sí misma, y si el historiador reencuentra bajo el contenido manifiesto el exceso y el espesor de sentido, la textura que le preparaba un largo porvenir, esta manera activa de ser, esta posibilidad que devela en la obra, este monograma que allí encuentra, fundan una meditación filosófica. Pero este trabajo exige una larga familiaridad con la historia. Todo nos falta para ejecutarlo, la competencia y el lugar. Simplemente, puesto que la potencia o la generatividad de las obras excede toda relación positiva de causalidad y de filiación, no es ilegítimo que un profano, dejando hablar el recuerdo de algunos cuadros y de algunos libros diga cómo la pintura interviene en sus reflexiones y consigne el sentimiento de que hay una discordancia profunda, una mutación en las relaciones del hombre y el Ser, cuando confronta masivamente un universo de pensamiento clásico con las investigaciones de la pintura moderna. Especie de historia por contacto que puede no salir de los límites de una persona y que sin

embargo debe todo a la frecuentación de los otros...

"Yo pienso que Cézanne ha buscado la profundidad toda su vida", dice Giacometti [1] y Robert Delaunay: "La profundidad es la nueva inspiración" [2]. Cuatro siglos después de las "soluciones" del Renacimiento y tres siglos después de Descartes, la profundidad es siempre nueva, exigiendo que se la busque, no "una vez en su vida" sino toda una vida. No puede tratarse del intervalo sin misterio que yo vería desde un avión entre estos árboles cercanos y aquéllos lejanos. Tampoco del escamoteo de las cosas, una por otra, que me representa vivamente un dibujo en perspectiva: estas dos vistas son muy explícitas y no plantean cuestión alguna. Lo que resulta enigma es el lazo entre ellas, lo que está entre ellas, pues veo las cosas, cada una en su lugar, precisamente porque se eclipsan mutuamente, y si son rivales ante mi mirada, es precisamente porque cada una está en su lugar. Es la exterioridad conocida de las cosas en su envoltura y su dependencia mutua en su autonomía. De la profundidad así conocida no se puede decir que es "tercera dimensión". Por de pronto, si lo fuera, sería más bien la primera: no hay formas, planos definidos, si no se estipula a qué distancia de mí se encuentran sus diferentes partes. Pero una dimensión primera que contiene a las otras no es una dimensión, al

[1] G. Charbonnier, *op. cit*, pág. 176.
[2] R. Delaunay, *op. cit.*, pág. 109.

menos en el sentido ordinario de *cierta relación* conforme a la cual se mide. La profundidad así comprendida es más bien la experiencia de la reversibilidad de las dimensiones, de una "localidad" global en la que todo es la vez, donde altura, ancho y distancia son abstractos, de una voluminosidad que se expresa con una palabra diciendo que una cosa está ahí. Cuando Cézanne busca la profundidad, busca esta deflagración del Ser que se halla en todos los modos del espacio, también en la forma. Cézanne ya sabía lo que el cubismo volverá a decir: que la forma externa, la envoltura, es segunda, derivada, que no es por ella que una cosa toma forma, que debe romperse esta cáscara de espacio, romper la compotera, y en lugar de ella pintar ¿qué? ¿Cubos, esferas, conos, como dijo alguna vez? ¿Formas puras que tienen la solidez de lo que puede ser definido por una ley de construcción interna, de modo qua todas juntas, trazas *o cortes* de la cosa, la dejen aparecer entre ellas como una cara entre cañas? Sería poner la solidez del Ser de un lado y su variedad del otro. ¡Cézanne había hecho ya una experiencia de ese género en su período medio. Había ido derecho al sólido, al espacio, y constatado que en este espacio, caja o continente demasiado ancho para las cosas, éstas se ponen a mover color contra color, a modular en la inestabilidad[1]. Es en conjunto, pues, que

[1] F. Novotny: *Cézanne und das Ende der wissenchaft-lichen Perspeektive*, Viena, 1938.

se ha de buscar el espacio y el contenido. El problema *se generaliza*, ya no es únicamente el de la distancia, la línea y la forma, también del color.

El color es "el lugar en que nuestro cerebro y el universo se juntan", dijo Cézanne con ese admirable lenguaje de artesano del Ser que a Klee le gustaba citar [4]. En su provecho hay que romper la forma-espectáculo. No se trata entonces de los colores, "simulacro de los colores de la naturaleza" [5], se trata de la dimensión de color, la que crea de sí misma a sí misma las identidades, las diferencias, una textura, una materialidad, alguna cosa... Sin embargo, *dicididamente* no hay receta de lo visible, y el color solamente, como el espacio, no lo es. La vuelta al color tiene el mérito de acercar un poco más al "corazón" de las cosas" [6]: pero está más allá del color-envoltura, como del espacio-envoltura. El *Retrato de Vallier* acomoda blancos entre los colores; tienen por función, además de formar, recortar un ser más general que el ser-amarillo o el ser-verde o el ser-azul —como en las acuarelas de los últimos años—, el espacio, del que se creía que es la evidencia misma y que a su respecto por lo menos no se plantea la pregunta *dónde*, irradia alrededor de planos que no están en lugar asignable, "superposición de

[4] W. Grohmann: *Paul Klee*, trad. fr. París, 1954, pág. 141.
[5] R. Delaunay: *op. cit.*, pág. 118.
[6] P. Klee, véase su *Journal*, trad. fr. P. Klossowski. París, 1959.

superficies transparentes", "movimiento flotante de planos de color que se recubren, avanzan y retroceden" [7].

Como se ve, ya no se trata de ajustar una dimensión a las dos dimensiones de la tela, de organizar una ilusión o una percepción sin objeto cuya perfección sería parecerse tanto como fuera posible a la visión empírica. La profundidad pictórica (también la altura y el ancho pintados) vienen no se sabe de dónde a posarse, a germinar en el soporte. La visión del pintor ya no es mirada hacia *afuera*, relación "física-óptica" [8] solamente con el mundo. El mundo no está más frente a él por representación: es más bien el pintor que nace en las cosas como por concentración, venido a sí mismo de lo visible, y el cuadro finalmente no se vincula a lo de fuera entre las cosas empíricas sino a condición de ser ante todo "antofigurativo"; es espectáculo de alguna cosa siendo "espectáculo de nada" [9], revelando la "piel de las cosas" [10] para mostrar cómo las cosas se hacen cosas y el mundo se hace mundo. Apollinaire decía que hay en un poema frases que no parecen haber sido *creadas*, que parecen haber sido *formadas*. Y Henri Michaux, que a veces los colores de Klee parecen nacidos lentamente en la tela, ma-

[7] Georg Schmidt: *Les aquarelles de Cézanne*, pág. 21.

[8] P. Klee, *op. cit.*

[9] Ch. P. Bru: *Esthétique de l'abstraction*. París, 1959, págs. 86-89.

[10] Henri Michaux: *Aventures de lignes*.

nados de un fondo primordial, "exhalados en buen lugar" [11] como una pátina o un moho. El arte no es construcción, artificio, relación industriosa con un espacio y un mundo de afuera. Es verdaderamente el "grito inarticulado" del que habla Hermes Trimegisto, "que parecía la voz de la luz". Y una vez ahí, despierta en la visión ordinaria de las potencias durmientes, un secreto de preexistencia. Cuando veo a través del espesor del agua el embaldosado en el fondo de la piscina, no lo veo a pesar del agua, a pesar de los reflejos; lo veo justamente a través de los reflejos, por ellos. Si no hubiera estas distorsiones, estos rayados de sol, si viera sin esta carne la geometría del embaldosado, entonces dejaría de verlo como es, dónde está, a saber: más lejos que todo lugar idéntico El agua misma, la potencia acuosa, el elemento espeso y espejeante, no puedo decir que esté *en* el espacio: no está en otra parte pero tampoco en la piscina. Ella la habita, allí se materializa pero no es contenida, y si levanto los ojos hacia la pantalla de los cipreses en la que juega la red de los reflejos, no puedo negar que también la visita el agua, o por lo menos que ella envía su esencia activa y viviente. Esta animación interna, esta irradiación de lo visible, es la que busca el pintor con los nombres de profundidad, espacio y color.

Cuando se piensa en esto resulta asombroso que a menudo un buen pintor haga también

[11] *Ibid.*

buen dibujo o buena escultura. No siendo comparables los medios de expresión, ni los gestos, es la prueba de que hay un sistema de equivalencias, un Logos de las líneas, las luces, los colores, los relieves, las masas, una presentación sin concepto del Ser universal. El esfuerzo de la pintura moderna no ha consistido tanto en escoger entre la línea y el color, aun entre la figuración de las cosas y la creación de signos, cuanto en multiplicar los sistemas de equivalencias, romper su adherencia a la envoltura de las cosas, lo que puede exigir que se creen nuevos materiales o nuevos medios de expresión, pero alguna vez se hace por nuevo examen y nuevo empleo de los que ya existían. Ha habido, por ejemplo, una concepción prosaica de la línea como atributo positivo y propiedad del objeto en sí. Es el contorno de la manzana o el límite del campo trabajado y de la pradera tenidos por presentes en el mundo, puntillados por los cuales el lápiz o el pincel no harían sino pasar. Esta línea es impugnada por toda la pintura moderna, probablemente por toda pintura, puesto que ya Leonardo da Vinci hablaba en el *Tratado de la pintura* de "descubrir en cada objeto... la manera particular como se dirige a través de toda su extensión... una cierta línea flexuosa que es como su eje generador" [12]. Ravaisson y Bergson sintieron allí

[12] Ravaisson, cit. por H. Bergson: "La vie et l'oeuvre de Ravaisson", en *La pensée et le mouvant*. París, 1934.

algo importante sin atreverse a descifrar el oráculo hasta el fondo. Bergson casi no busca el "serpenteo individual" más que en los seres vivos, y avanza bastante tímidamente cuando dice que la línea ondulada "puede no ser ninguna de las líneas de la figura", que "no está más aquí que allá" y sin embargo "es la llave de todo" [13] El está en el umbral del descubrimiento sorprendente, ya familiar a los pintores, de que no hay líneas visibles en sí, que ni el contorno de la manzana, ni el límite del campo o de la pradera están acá y allá, que están siempre más acá o más allá del punto en que se los mira, siempre entre o detrás de lo que fijan, indicadas, implicadas y aun muy imperiosamente exigidas por las cosas, pero no siendo cosas ellas mismas. Las líneas estaban encargadas de circunscribir la manzana o la pradera, pero la manzana y la pradera "se forman" por sí mismas y descienden a lo visible como venidas de un anterior mundo pre-espacial. Pero la impugnación de la línea prosaica de ninguna manera excluye toda línea en la pintura, como quizá creyeron los impresionistas. No se trata de liberarla sino de hacer que reviva su poder constituyente, y es sin contradicción alguna que se la ve reaparecer triunfante en pintores como Klee y Matisse que como nadie creyeron en el color. Pues de aquí en adelante, según la frase de Klee, ella no imita más lo visible, ella "torna visible", ella purifica una

[13] H. Bergson, *ibid.*, págs. 264-266.

génesis de las cosas. Tal vez nunca antes de Klee se había "dejado soñar una línea" [14]. El comienzo del trazado establece, instala cierto nivel o modo de lo lineal, cierta manera para la línea de ser y de hacerse línea, "de ir siendo línea" [15]. En relación con el trazado toda inflexión que siga tendrá valor diacrítico, será una *relación* de la línea consigo misma, formará una aventura, una historia, un sentido de la línea, según ella decline más o menos rápidamente, más o menos sutilmente. Caminando en el espacio, ella roe sin embargo el espacio prosaico y el *pares extra partes*, desarrolla una manera de extenderse activamente *en el espacio* que subtiende tanto la espacialidad de una cosa como la de un manzano o un hombre. Simplemente, para establecer el eje generador de un hombre, el pintor "tendría necesidad de un entrelazamiento de líneas, a tal punto embrollado como para que no se pudiera pensar en una representación verdaderamente elemental" [16], dice Klee. Que se decida entonces el pintor, como Klee, a respetar rigurosamente el principio de la génesis de lo visible, de la pintura fundamental, indirecta, o como Klee decía, absoluta —confiando al epígrafe la función de designar por su nombre prosaico el ser así constituido, para dejar que la pintura funcione más puramente como pintura— o que al contrario

[14] H. Michaux, *op. cit.*
[15] *Ibid.*
[16] W. Grohmann: *Klee*, *op. cit.*, pág. 192.

haga como Matisse en sus dibujos, quien creía poder incluir en una línea única el señalamiento prosaico del ser y la sorda operación que compone en él la suavidad o la inercia y la fuerza para constituirla *desnudo, cara* o *flor*, lo que no determina tanta diferencia entre ellos. Hay dos hojas de acebo que Klee ha pintado de la manera más figurativa y que sin embargo son rigurosamente indescifrables, que siguen siendo monstruosas hasta el fin, increíbles, fantasmales *a fuerza "de exactitud"*. Y las mujeres de Matisse (que se recuerden los sarcasmos de sus contemporáneos) no eran inmediatamente mujeres, llegaron a serlo: es Matisse quien nos ha enseñado a ver sus contornos, no a la manera "física-óptica" sino como nervuras, ejes de un sistema de actividad y pasividad carnales. Figurativa o no figurativa, en todo caso la línea no es más imitación de las cosas, ni cosa ella misma. Es cierto desequilibrio dispuesto en la indiferencia del papel blanco, cierto horadamiento practicado en el *en sí*, cierto vacío constituyente del cual las estatuas de Moore muestran perentoriamente que alcanza la pretendida positividad de las cosas. La línea ya no es, como en la geometría clásica, la aparición de un ser en el vacío del fondo: es restricción, segregación, modulación de una espacialidad previa, como en las geometrías modernas.

Como ellas, la pintura ha creado la línea latente, se ha dado un movimiento sin des-

plazamiento, por vibración o irradiación. Bien que lo necesita, pues siendo un arte del espacio, como se ha dicho, se hace en la tela o el papel, sin el recurso de fabricar móviles. Pero la tela inmóvil podría sugerir un cambio de lugar, como la traza de la estrella fugaz en mi retina me sugiere una transición, un *movimiento* que no contiene. El cuadro proporcionaría a mis ojos casi lo que les proporcionan los movimientos reales: vistas instantáneas en serie, convenientemente embrolladas, con actitudes inestables en suspenso entre un antes y un después, si se trata de un ser viviente; en una palabra, los afueras del cambio de lugar que el espectador leería en su traza. Es aquí que cobra importancia la famosa observación de Rodin: las tomas fotográficas instantáneas, las actitudes inestables, petrifican el movimiento, como lo muestran tantas fotografías en que el atleta es fijado para siempre. No se va a deshelar el movimiento multiplicando las tomas. Las fotografías de Marey, los análisis cubistas, la *Mariée* de Duchamp, no se mueven: provocan un ensueño *zenónico* del movimiento. Se ve un cuerpo rígido como una armadura que hace jugar sus articulaciones, él está aquí y allí, mágicamente, pero no *sale* de aquí y allí. El cine proporciona movimiento, *pero ¿cómo?* ¿Porque copia de más cerca el cambio de lugar, como se cree? Puede presumirse que *no*, pues el *ralenti* proporciona un cuerpo flotante entre los objetos como un alga que

no se mueve. Lo que proporciona el movimiento, dice Rodin [1], es una imagen en que los brazos, las piernas, el tronco, la cabeza, están tomados cada uno en otro instante, figurando el cuerpo en una actitud que no ha tenido en ningún momento, e imponiendo entre sus partes enlaces ficticios, como si ese afrontamiento de elementos incomponibles pudiera y sólo él hacer brotar en el bronce y en la tela la transición y la duración. Las únicas instantáneas felices de un movimiento son aquéllas que se aproximan a este arreglo paradojal, cuando por ejemplo el hombre caminando *ha sido captado en el* momento en que sus dos pies tocaban el suelo, pues entonces se tiene casi la ubicuidad temporal del cuerpo que le permite al *hombre recorrer* el espacio. El cuadro hace ver el movimiento por su discordancia interna: la posición de cada miembro, justamente por lo que tiene de incompatible con la de los otros, conforme a una lógica del cuerpo, es datada de otro modo, y como todos los miembros siguen siendo visibles en la unidad de un cuerpo, es él que se pone a recorrer la duración. Su movimiento es algo que se premedita entre las piernas, el tronco, los brazos, la cabeza, en algún hogar virtual, y no se fracciona sino cambiando de lugar enseguida. ¿Por qué el caballo fotografiado en el instante en que no toca el suelo, en pleno movimiento, sus pier-

[1] Rodin: *L'art*, artículos escogidos por Paul Gsell, París, 1911.

nas casi replegadas por debajo, tiene el aire de saltar en su lugar? ¿Por qué los caballos de Géricault corren por la tela en una postura que ningún caballo al galope adopta jamás? Lo que me hacen ver los caballos del *Derby d'Epsom* es el contacto del cuerpo con el suelo, y conforme a la lógica del cuerpo y del mundo que conozco bien, esos contactos en el espacio lo son también en la duración. Aquí cabe una frase profunda de Rodin: "El artista es verídico y la fotografía mentirosa, pues en la realidad el tiempo no se detiene" [18]. La fotografía mantiene abiertos los instantes que el empuje del tiempo cierra enseguida, ella destruye la ventaja, la usurpación, la "metamorfosis" del tiempo que la pintura vuelve visibles al contrario, porque los caballos tienen en sí mismos el "dejar aquí, ir allá" [19], porque tienen un pie en cada instante. La pintura no busca el afuera del movimiento sino sus cifras secretas. Es de las más sutiles que de las que habla Rodin: toda carne, aun la del mundo, irradia fuera de ella misma. Aunque según las épocas y las escuelas se otorgue ventaja al movimiento manifiesto o el monumental, la pintura nunca está totalmente fuera del tiempo, porque está *siempre en lo carnal*.

Acaso se siente mejor ahora lo que implica esta pequeña palabra: ver. La visión

[18] *Ibid.*, pág. 86. Rodin emplea la palabra citada después de "metamorfosis".

[19] Henri Michaux.

no es cierto modo del pensamiento o presencia a sí mismo: es el medio que me es dado para estar ausente de mí mismo, asistir desde adentro a la fisión del Ser, al término de la cual solamente me cierro en mí.

Los pintores lo han sabido siempre. Leonardo[20] invoca una "ciencia pictórica" que no habla con palabras (menos aun con números) sino con obras que existen en lo visible a la manera de las cosas naturales, y que sin embargo se comunica por ellas "a todas las generaciones del universo". Esta ciencia silenciosa que, dirá Rilke a propósito de Rodin, traslada a la obra las formas de las cosas "no desempaquetadas"[21] viene del ojo y se dirige al ojo. Hay que comprender al ojo como la "ventana del alma". "El ojo.. por el que es revelada a nuestra contemplación la belleza del universo, es de tal excelencia que quien se resignara a perderlo se privaría de conocer todas las obras de la naturaleza, que por la vista contentan al alma en la prisión de su cuerpo, gracias a los ojos que le representan la infinita variedad de la creación: quien los pierde abandona esta alma en una oscura prisión donde cesa toda esperanza de rever el sol, luz del universo". El ojo realiza *el prodigio de abrir el alma a lo que no es* alma, el bienaventurado dominio de las cosas, y su dios, el sol. Un cartesiano puede creer que el mundo existente no es visible, que la

[20] Citado por Robert Delaunay, *op. cit.*, pág. 175.
[21] Rilke: *Auguste Rodin*. París, 1928, pág. 150.

única luz es el espíritu, que toda visión se hace en Dios. Un pintor no puede consentir en que nuestra apertura al mundo sea ilusoria o indirecta, que lo que nosotros vemos no es visible, que la única luz es el espíritu, que toda visión se hace en Dios. Un pintor no puede consentir en que nuestra apertura al mundo sea ilusoria o indirecta, qué lo que nosotros vemos no sea el mundo mismo, que el espíritu no tenga que ver sino con sus pensamientos o con otro espíritu. El acepta con todas sus dificultades el mito de las ventanas del alma: es necesario que lo que es sin lugar sea sujeto a un cuerpo; aun más, que sea iniciado por él a todos los demás cuerpos y a la naturaleza. Es necesario tomar al pie de la letra lo que nos enseña la visión: que por ella tocamos el sol, las estrellas, estamos al mismo tiempo en todas partes, tan cerca de las cosas lejanas como de las próximas, y que aun nuestro poder de imaginarnos en otra parte. —"Yo estoy en San Petersburgo en mi cama, en París mis ojos ven el sol"[22]—, de apuntar libremente a los seres reales, donde quiera que estén; aun dicho poder pide prestado a la visión, vuelve a emplear medios que ella nos entrega. Sólo ella nos enseña que los seres diferentes, "exteriores", extraños uno a otro, están sin embargo absolutamente *juntos*: la "simultaneidad" ese misterio que los psicólogos manejan como un niño los explosivos. Robert Delaunay dice

[22] Robert Delaunay, *op. cit.*, págs. 110 y 115.

brevemente: "El ferrocarril es la imagen de lo sucesivo que se acerca a lo paralelo: la paridad de los rieles" [23]. Los rieles que convergen y no convergen, que convergen *para* permanecer equidistantes acá, el mundo que es conforme a mi perspectiva *para ser* independiente de mí, que es para mí *a fin* de ser sin mí, de ser mundo. El "qualia visual" [24] me da y sólo él me da la presencia de lo que no soy yo, de lo que es simple y plenamente. Lo hace porque como textura es la concreción de una universal visibilidad, de un Espacio único que separa y reúne, que sostiene toda cohesión (aun la del pasado y la del porvenir, puesto que no serían lo que son sino fueran partes del mismo Espacio). Cualquier cosa visual, todo individuo que es, funciona también como dimensión, pues se da como resultado de una dehiscencia del Ser. Esto quiere decir finalmente que lo característico de lo visible es tener una duplicación invisible en sentido estricto, que lo vuelve presente como una cierta ausencia. "En su época, nuestros antípodas de ayer, los impresionistas, tenían plena razón de establecer su morada entre los desechos y las malezas del espectáculo cotidiano. En cuanto a nosotros, nuestro corazón bate por llevarnos hacia las profundidades... Estas extrañezas llegarán a ser... realidades... Porque en lugar de limitarse a la restitución di-

[23] *Ibid.*
[24] *Ibid.*

versamente intensa de lo visible, con ellas se anexa todavía la parte de lo invisible apercibido ocultamente" [25]. Hay lo que alcanza el ojo de frente, las propiedades frontales de lo visible —pero también lo que lo alcanza de abajo, la profunda latencia postural en que el cuerpo se levanta para ver— y hay lo que alcanza la visión por arriba, todos los fenómenos del vuelo, de la natación, del movimiento, en los que ella participa, no más en la pesantez de los orígenes sino en las realizaciones libres [26]. El pintor toca por la visión las dos extremidades. En el fondo inmemorial de lo visible alguna cosa se ha movido, se ha iluminado, invadiendo su cuerpo, y todo lo que pinta es una respuesta a esa suscitación, no siendo su mano "más que el instrumento de una lejana voluntad". La visión es el reencuentro, como en una encrucijada, de todos los aspectos del Ser. "Cierto fuego pretende vivir, se despierta; guiándose a lo largo de la mano conductora alcanza el soporte y lo invade, después cierra, chispa saltarina, el círculo que él debía trazar: vuelta al ojo y al más allá" [27]. En ese circuito, ninguna ruptura, imposible decir que acá termina la naturaleza y comienza el hombre o la expresión. Es entonces el Ser mudo mismo que

[25] Klee: *Conférence d'Iéna*, 1924, según W. Grohmann, *op. cit.*, pág. 365.

[26] Klee: *Wege des naturstudiums*, 1923, según G. di San Lazzaro, *Klee*.

[27] Klee, citado por W. Grohmann, *op. cit.*, pág. 99.

viene a manifestar su propio sentido. He aquí por qué el dilema de la figuración y la no figuración está mal planteado: es a la vez cierto y sin contradicción que ninguna uva jamás ha sido lo que es en la pintura más figurativa, y que ninguna pintura, aun abstracta, no puede eludir el Ser, que la uva del Caravaggio es la uva misma [28]. Esta precesión de lo que es sobre lo que se ve y hace ver, de lo que se ve y hace ver sobre lo que es, es la visión misma. Y para dar la fórmula ontológica de la pintura, apenas hay que forzar las palabras del pintor, puesto que Klee escribía a los treinta y siete años estas palabras que se han grabado en su tumba: "Yo soy inapresable en la inmanencia..." [29]

[28] A. Berne-Joffroy: *Le dosier Caravage*. París, 1959, y Michel Butor: *La Corbeille de l'Ambrosienne*, NRF, 1960.

[29] Klee: *Journal*, *op. cit.*

V

Porque la profundidad, el color, la forma, la línea, el movimiento, el contorno, la fisonomía, son ramificaciones del Ser, y porque cada uno puede traernos todo el ramo, no hay "problemas" separados en pintura, ni caminos verdaderamente opuestos, ni "soluciones" parciales, ni opciones sin retorno. Nunca está excluido que el pintor retome uno de los emblemas que había descartado, por supuesto haciéndolo hablar de otro modo: los contornos de Rouault no son los contornos de Ingres. La luz —"vieja sultana, dice George Limbour, cuyos encantos se marchitaron a comienzos de este siglo" [1]— echada primero por los pintores de la materia, reaparece en fin con Dubuffet como cierta textura de la materia. Nunca se está al abrigo de estos retornos. Ni de las convergencias menos separadas: hay fragmentos de Rodin que son estatuas de Germaine Richier, *porque ellos eran escultores*, es decir, estaban uni-

[1] G. Limbour: *Tableau bon levain à vous de cuire la pâte; l'art brut de Jean Dubuffet*. París, 1953.

dos en una sola y misma red del Ser. Por la misma razón nada es jamás adquirido. "Trabajando" en uno de sus bien amados problemas, fuera el de los terciopelos o de la lana, el verdadero pintor confunde, sin saberlo, los hechos todos los otros. Aun cuando tenga el aire de ser parcial, su investigación siempre es total. En el momento de adquirir cierta destreza él se da cuenta de que ha abierto otro campo, en el que todo lo que ha podido expresar antes ha de decirse de otro modo. De manera que no posee aún lo que ha encontrado, todavía lo debe buscar, el hallazgo es lo que llama a otros hallazgos. La idea de una pintura universal, de una totalización de la pintura, de una pintura completamente realizada está desprovista de sentido. Aunque durara millones de años todavía, si el mundo permanece para los pintores, aun será para que lo pinten, y terminará sin haber sido acabado de pintar. Panofsky muestra que los "problemas" de la pintura, los que imantan su historia, a menudo son resueltos al sesgo, no en la línea de las investigaciones que primero los habían planteado, sino al contrario, cuando los pintores parecen olvidarlos en el fondo de la vía muerta, se dejan atraer por ellos y de pronto en plena diversión los vuelven a encontrar y franquean el obstáculo. Esta historicidad sorda que avanza en el laberinto por rodeos, transgresión, usurpación e impulso repentinos, no significa que el pintor no sepa lo que quiere, sino que lo que

quiere está más acá de sus fines y de los medios, y ordena desde arriba toda nuestra actividad *útil*.

Estamos fascinados de tal manera por la idea clásica de la adecuación intelectual, que este "pensamiento" mudo de la pintura nos deja a veces la impresión de una vana remoción de significaciones, de una palabra paralizada o abortada. Y si se responde que ningún pensamiento se destaca por completo de un soporte, que el único privilegio del pensamiento parlante es haberse hecho manejable, que no más que las de la pintura las figuras de la literatura y de la filosofía no son verdaderamente adquiridas, no se acumulan en un tesoro estable, que aun la ciencia aprende a reconocer una zona de lo "fundamental" poblada de seres espesos, abiertos, desgarrados, donde no es cuestión de tratar exhaustivamente, como la "información estética" de los cibernéticos o de los "grupos operativos" matemático-físicos, y que en fin no estamos en ninguna parte en estado de levantar un balance objetivo, ni de pensar un progreso en sí, que es toda la historia humana la que en cierto sentido es estacionaria; a todo esto ¿qué? dice el entendimiento, como Lamiel, *¿no es más que esto?* ¿Es el más alto punto de la razón constatar ese deslizamiento del suelo bajo nuestros pasos, nombrar pomposamente interrogación a un estado de estupor continuo, buscar un camino en círculo, Ser lo que nunca es por completo?

Pero esta decepción es la del falso imaginario, que reclama una positividad que colme exactamente su vacío. Es el pesar de no ser todo. Pesar que ni siquiera está completamente fundado. Pues si en pintura, ni aun en otros campos, no podemos establecer una jerarquía de las civilizaciones, ni hablar de progreso, no es porque algún destino nos retiene atrás, sino más bien porque en un sentido la primera de las pinturas iba hasta el fondo del porvenir. Si ninguna pintura termina la pintura, si ninguna obra se acaba absolutamente, cada creación cambia, exalta, recrea o crea de antemano todas las otras. Si las creaciones no son adquisiciones, no es sólo porque pasen, como todas las cosas, es también porque tienen casi toda la vida por delante.

INDICE

CAPÍTULO I 9

CAPÍTULO II 15

CAPÍTULO III 29

CAPÍTULO IV 47

CAPÍTULO V 67